

(Nachdruck verboten.)

4) Die Brüder Zenganno.

Von Edmond de Goncourt.

Was den zweiten Sohn betraf, so war er jetzt nur noch der Säugling an der Brust, den seine Mutter in ihrer starren und unergründlichen Liebe sich in den Kopf gesetzt hatte bis fast zu drei Jahren zu nähren, so daß man den kleinen Durchein von den Kindern, mit denen er spielte, fortlaufen sehen konnte, um zur Mutter zu eilen und von deren Busen seine Nahrung zu saugen und darauf in flottem Laufe wieder zu seinen Spielkameraden zurückzukehren.

Der Gipfel der Sanftmut und Harmlosigkeit in der Gesellschaft war der Herkules, mit seiner trägen und drolligen Manier, jede überflüssige Bewegung seines Körpers zu sparen, wenn er nicht arbeitete. Man sah ihn stets in vernichtender Position: die Stühle unter dem Hinzinken seines gewaltigen Körpers zerbrechend und die Wände unter ihm krachend, — auf dem Gesicht ein bißchen des wild Tierischen der Faunen Broudhons und in seinem gewöhnlich halb geöffneten Munde die Zähne eines Wolfes. Begabt mit einem außergewöhnlichen Appetit, den nichts vollständig sättigen konnte, erklärte er, nie in seinem ganzen Leben auch nur ein einziges Mal so viel gegessen zu haben, als er mochte, und das machte ihn melancholisch: der Gedanke an einen Magen, der bestimmt zu sein schien, ewig das Gefühl der Leere zu haben.

Den Schädel fahl gelehrt, als ob er den Grund hätte, wies der Bajazzo einen jener mittelalterlichen Köpfe auf, wie der Maler Leys deren noch einige in dem ehemaligen österreichischen Brabant als Modelle für seine Bilder gefunden hat. Man konnte diese Physiognomie als die Züge einer unvollkommenen, rudimentären Menschenhaftigkeit bezeichnen, die erst im Begriff sei, sich zu gestalten: Augen, die unter formlose Lider geraten zu sein schienen, eine Nase, die einen Fleischklumpen bildete, ein Mund wie die Öffnung eines defekten irdenen Gefäßes und ein verschwommenes Embryogeficht in grau und schwarzem Teint. Und diese elende Kreatur war heimtückisch, zänkisch, störrig, diebisch auf alles, was man mit sich führte, wie auf die Nahrungsmittel, die man für den folgenden Tag aufbewahrte. Schon zwanzigmal hätte man ihn von der Truppe fortgejagt, wäre nicht die Protektion Stepanidas gewesen, die eine stille, eigentümliche Sympathie für diesen Menschen empfand, in welchem sie die böartigen und diebischen Triebe ihrer Klasse wieder sah. Agapit Cochregu liebte es, Tiere zu quälen; seine Verührungen dieser und der Mitglieder bei den Paradeumzügen der Gesellschaft suchten wehe zu tun, und sein Spieß auf der Gauflerbühne sogar schien noch ein böshafte Nachgefühl aller Fußtritte zu atmen, die er als Revanche für zugefügte Schmerzen hinter den Kulissen empfing. Vor allem der Herkules war der unglücklich Bevorzugte, den der Bajazzo quälte, schilanierte, mit Teufeleien von jeder Art böshafter Erfindung zur Verzweiflung trieb: dabei um so empfindlicher für die Einfalt des starken Menschen zu Werke gehend, als dieser sich nicht zu rächen wagte, weil er fürchten mußte, seinem Quäler mit einem einzigen Schläge den Garauz zu machen. Und ohne Gnade mußte der Schwache diesen seinen Vorteil über den athletischen Dulder aus. Indes kam es ein paarmal vor, daß Kabastens, wenn seine Geduld vollständig erschöpft war, dem Bajazzo mit der flachen, vorsichtig nur halb in Tätigkeit gesetzten Hand ein mähtiges Kopfstück verabreichte. Dann fing Agapit Cochregu unter dicken Tränen jämmerlich zu heulen an: ein grotesk abschreckendes Bild darbietend in den Grimassen seines entstellten Gesichtes und in der pöffenhaften Komik all seiner Bewegungen, welche die Uebung seines ganzen Lebens seinen Gliedern zur zweiten Natur gemacht hatte. Bald darauf aber nestelte er sich in geheuchelter Neue wieder dicht an seinen Feind, um in schlauer Manier einer Wiederholung des Ratsches vorzubeugen, fiel ihm um den Hals, nannte ihn „großer dicker Ratsch“, wurde dabei nicht müde, ihm lästige kleine Rippenstöße mit den Ellbogen in die Seite zu versetzen, und war nicht loszuwerden von dem Halse, an dem er eine Ewigkeit hing — greinend und mit einer Robnase.

Der Posannist war ein armer Teufel, der in der tiefsten Miere eines untergeordneten Handwerkers der musikalischen

Kunst lebte und dessen kühnste Wünsche sich bei seiner karglichen Besoldung nicht über die Eroberung jeweilig einer kleinen Tasse Kaffee mit einem kleinen Biskor dazu erhoben. Ihre Erlangung war der höchste Gipfel seines Strebens. Und dieser Künstler im jämmerlichsten Glende, dessen äußere Erscheinung zusammengesetzt war aus Hemdenmangel und einer Toilette von Kleidungsstücken mit mehr Fettsfleden als Lieberleibseln der ehemaligen Wolle auf dem Tuch, und mit Schuhen an den Füßen, deren vorn losgelöste und bei jedem Schritt klaffende Sohlen ihm das Ansehen gaben, als schreite er in Haifischschalen einher: dieser Mann war glücklich! Er lebte in innigem Freundschaftsverhältnis mit einem Wesen, das er liebte, das ihm mit Gegenliebe vergalt und ihn alles vergessen ließ — mit Ausnahme der schwarzen Bosheiten des Bajazzos. Der Freund des Posannisten war die Pudelhündin der Gesellschaft, ein armes krankes Tier, das infolge eines Leidens, wie es ganz ähnlich auch menschliche Köpfe befällt, an jeweiligem Verlust des Gedächtnisses litt, so daß man zu solchen Zeiten auf die Vorsührung der Dressurstücken verzichten mußte, welche das intelligente Tier sonst auszuführen pflegte; und der Posannist, der durch Freundschaftsbezeugungen von seinesgleichen beiderlei Geschlechts sehr wenig vernöhnt war, hatte zu der armen Hündin, die jetzt fast beständig krank war, solche Zuneigung gefaßt, daß, wenn er an ihren entzündeten Augen erkannte, daß sie sich leidend befand, er auf seine heißersehnte Tasse Kaffee verzichtete, zu der er sich das Geld Sou für Sou in einer Reihe von Tagen erspart hatte, und statt dessen dem kranken Tier ein Abführungsmittel kaufte. Und hieraus — freilich nicht aus dem Abführungsmittel, welches Lariflette durchaus nicht liebte, aber aus all der Liebe und Sorgfalt, mit denen der Posannist diese Kuren begleitete — entsprang die Dankbarkeit, welche die franke Hündin gegen ihren Wohltäter zeigte: in Blicken, in welche sie alles legte, was an Zärtlichkeit in dem Auge eines Tieres liegen kann — und sogar durch ein freundliches Lachen, das alle ihre Zähne sehen ließ. Jawohl, durch ein Lachen: denn diese Hündin lachte in der Tat! Die ganze Truppe wäre bereit gewesen, dieses Faktum vor Gericht eidlich zu erhärten, nachdem sie einmal Zeuge von der Sache gewesen war. Eines Morgens war der Posannist beschäftigt, an seinem kleinen Kochapparat am Fußboden irgend etwas in einer Pfanne zu erwärmen, die unserer Lariflette nur zu wohl bekannt war, während die Hündin in der Nähe stand, den Schwanz gesenkt, in mürrischer, aber resignierter Haltung. Das Tier sah das rauchende Gebraü vom Feuer fortgenommen werden, sah es in einen kleinen Topf gegossen und mit einem hölzernen Löffel tüchtig umgerührt werden, — dann, zu seinem höchsten Erstaunen, sah der Pudel den gefürchteten Topf ihm an der Nase vorübergehen, in die Höhe gehoben werden und an dem Munde des Posannisten anlangen, in welchem sein Inhalt verschwand. In diesem Moment, wo Lariflette die Gewißheit erlangte, daß das wohlbekannte Defekt, welches ihr Leibschmerzen zu machen pflegte, in den Magen ihres guten Freundes und nicht in den ihrigen seinen Weg nahm, trat auf das Gesicht des Hundes das vergnügteste und drolligste lautlose Lachen, das sich auf irgend einem menschlichen Gesicht hätte zeigen können.

Die „Kopfnuß“ verdankte ihren Spitznamen einer Jugendzeit, die aus einer fortgesetzten Aufeinanderfolge von Mißhandlungen und Schlägen bestanden hatte. Im Alter von sieben Jahren obdachlos in den Straßen von Paris aufgegriffen, gab sie dem Gerichtsvorsitzenden, der sie vernahm, die Auskunft: „Mein Vater und meine Mutter, mein Herr, sind tot, an der Cholera gestorben . . . Großvater hat mich in ein Armenhaus gebracht . . . acht Tage nach meinem Vater und meiner Mutter ist er auch gestorben . . . Dann bin ich nach Paris gegangen, wo ich mich in den Straßen verlaufen habe, weil es gar so groß ist . . .“

Sie war jetzt eine Frau von achtundzwanzig Jahren, mit lohfarbenem Gesicht, lohfarbenen Armen, tiefdunkel bis oberhalb der Ellbogen und mit weißem Impfmal auf dem Oberarm. Beständig in eine rosa Tarlatanrobe gekleidet, die mit eingestickten Quirlanden verziert war und durch einen Gürtel zusammengehalten wurde, der, sich auf der Maastrichter nach oben und nach unten zu einem verschobenen Viereck verbreitend, aufgeklebte rote kabbalistische Figuren als Schmuck aufwies, zeigte die „Kopfnuß“ unter einem vollen Busen eine Taille von ungewöhnlicher Schmalheit und in ihrem ganzen

mageren Aeußeren die Spuren der Zerrüttung durch ein überanstrengendes Leben. Ihre Augen ließen ihr fast erschreckendes Weiß in einer fürchterlich dunklen Umränderung sehen. Ihre Halsmuskeln, wenn in Bewegung, traten als dicke Stränge neben den tiefen Gruben, wie man sie über der Brust magerer Personen sieht, und über der Dürre des Obertheils ihrer Brust hervor; denn sie war sehr mager bei doch sehr starkem Busen, starken Hüften und starken Waden. Die „Kopfnuß“ hatte einen großen Mund mit schönen weißen Zähnen, eine Nase, die zu gleicher Zeit eine Stumpfnase und von schmalem, scharfem Schnitt war, und hatte unter den vorstehenden Wadenknochen Höhlungen, die bei einer gewissen Beleuchtung ihrem Gesicht einen Anstrich gaben, als dränge sich der Knochenbau eines Totenkopfes, das Fleisch des Gesichtes durchlöchernd, hervor. Das fiebrische Leuchten des Auges, das ungesunde Aussehen des Teints, die Abgezehrtheit des Antlitzes und des Halses, die Spuren der Verwüstung auf ihrer gesanten äußeren Erscheinung erzählten von dem Elend, den Leiden, den Anstrengungen, den winterlichen Erkältungen, den Unbilden des Sonnenstichs, den Rheuma-zerrissenen Gliedern der Frau mit einer Mädchenvergangenheit, in welcher oft genug der Branntwein das fehlende Brot ersetzt hatte.

Auf dem Gerüst vor der Schaubude, das als Anrufer- und Paradebühne diente, sah man die „Kopfnuß“, an einem Blümchen kauend, das sie im Munde hielt, beide Hände mit dem Handrücken auf die Hüften gestemmt, ihren Oberkörper in der Taille unablässig wild hin und her winden, als ob sie ihn aus der Figur herauszuschrauben wolle; dann, ihn zurückwerfend, die Hände gefaltet vor sich hin gestreckt, so daß der Rücken der Finger und die Knöchel ihr zugeteilt, die Handflächen nach außen gewendet waren, verharrte sie regungslos, das Gesicht nach oben gerichtet, die Augen ins Leere verloren, die Nasenlöcher mit Erde beschmutzt, den großen Mund halb geöffnet.

(Fortsetzung folgt.)

(Nachdruck verboten.)

Die Sinfonie.

Unsere musikerfüllte Zeit liebt es, mit musikalischen Schlagworten zu prunken: Die „Sinfonie des Schmerzes“ ist ebenso gebräuchlich wie die „Sinfonie der Farben“, und „sinfonische“ Stenografie veranfaßt heutzutage jedes kleine Orchester. Und dann hat sich das Wort Sinfonie auch zu einem Ausdruck von allgemeiner Bedeutung herausgebildet, trotzdem die Kunstform, die es bezeichnet, eine musikalische Besonderheit für sich ist. Die „Sinfonieabende“ großer Orchestervereinigungen beschränken sich bekanntlich nicht allein auf die Wiedergabe von Sinfonien. Es hat sich eben die Bezeichnung „sinfonisch“ für alles eingebürgert, was das Gebiet der klassischen Instrumentalmusik umschließt.

„Symphonia“ war im griechischen Altertum die Bezeichnung für das, was wir heute als Konsonanz der musikalischen Intervalle verstehen. Der Name Sinfonie für mehrstimmige Instrumentalfolge aber reicht weit zurück in die Geschichte der Musik. Am Beginn des 17. Jahrhunderts sehen wir zum ersten Male die Unterscheidung zwischen Sinfonie und Sonate auftreten. Man nannte damals Sinfonie ein Tonstück, das kontrapunktisch, Note gegen Note, gesetzt war, und sich in der sog. zweitheiligen Liedform abrollte. Doch geriet diese Unterscheidung schon bald in Vergessenheit, und lange geht die Geschichte der Sinfonie an der Seite der Sonate. Mit der Zeit führte sich die Uebung ein, Sonaten, die als Einleitung oder Zwischenspiele in großen Vokalwerken, in der Oper, im Oratorium und in der Kantate erschienen, Sinfonie zu benennen. Auch die deutsche Tangsuite bediente sich einer Sonate zur Einleitung, und diese Einführung in den eigentlichen Gehalt der Stücke nahm den Namen „Sinfonie“ an.

So galt denn die „Sinfonie“ geraume Zeit hindurch nicht als ein selbständiges Tonwerk. Dazu hat sie, wie jetzt nach eingehenden Studien feststeht, Johann Stamitz, der Schöpfer des modernen Stiles in der Instrumentalmusik, geformt. Seine ursprüngliche Stilreform bestand in der Einführung schneller Kontrastierungen, plötzlichen Umschlagens des Ausdrucks in dem engen Rahmen des einzelnen Satzes, ja sogar des einzelnen Themas. Diese Neuerungen fanden wohl lebhaften Widerspruch, besonders seitens der norddeutschen Komponisten, schlugen aber in den Zentren des damaligen Konzertlebens — Stamitz lebte von 1717—1757 —, in Paris und London, sofort durch, wie die massenhaften Pariser, Londoner und Amsterdamer Nachdrücke von Werken der Mannheim-er Schule, der auch Stamitz angehörte, unzweifelhaft beweisen. Es ist wohl anzunehmen, daß Stamitz die Sonatenform mit Bewußtsein auf die Komposition für größere Ensemble übertragen hat. Seine „Orchestertrios“, wie er die neue Form nannte, besonders das Opus 1, machten ungeheures Aufsehen. Später entwickelte er das durch ihm Geschaffene zur wirklichen Sinfonie und stattete das Orchester, das zu ihrer Wiedergabe bestimmt war,

auch mit obligaten Flöten, Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken aus. So ist ihm die Vaterchaft der klassischen Sinfonie in aller Form zuzusprechen, um so mehr, als er nicht nur die Form schuf, sondern, was vielleicht noch wichtiger ist, den Stil, der sie seither kennzeichnet, erfand und den bisherigen Stil der Instrumentalmusik völlig veränderte. Diese Wandlung des Stils griff natürlich auf das ganze Gebiet der Kammermusik über; und was Stamitz in diesem Betracht leistete, das läßt sich nur noch mit dem vergleichen, was Goethe für die lyrische Dichtung und Schubert für das moderne deutsche Lied bedeutet.

Mozart, Haydn und Beethoven fanden in der Form und in dem Stil der Sinfonie gegebene Bedingungen für ihr Schaffen vor. Doch ihre überragende Bedeutung, die Kraft ihrer Erfindung und das weiter ausgebildete Stilgefühl haben sie allmählich über die vorhandene Grundlage emporgehoben. Vornehmlich setzte die Tätigkeit der drei großen Wiener Klassiker bei der Instrumentierung der Sinfonie ein, denn sie vervollständigte die durch Stamitz eingeleitete Reform der Instrumentierung. Dann auch erweiterten sie den Rahmen der Sätze der Sinfonie wesentlich und schufen Raum für die größere und demnach auch tiefere Gestaltung der Themen. Dadurch erweiterte sich naturgemäß das Ausdrucksgebiet der Sinfonie, und ihre Form wurde so reich, um zum Vermitteln der tiefstinnigsten Gedanken zu dienen. Beethovens Reformat auf dem Gebiete der Sinfonie war vor allen Dingen die Vergrößerung des Orchesters und dann der Ersatz des bis dahin üblichen Menuetts durch das Scherzo. Endlich auch hat er das Finale der Sinfonie insofern verändert, als es ihm an Stelle der rondoartigen Gestalt eine dem ersten Satze ähnliche Form gab. Für die Allgemeinheit der musikalischen Welt nun gilt Beethoven als der Begründer der Sinfonie, wie sie als musikalische Form vor uns steht. Das ist erklärlich, weil seit Beethoven erst die Sinfonie inhaltlich an die Spitze der großen Instrumentalformen getreten ist. Nicht durch die Form und der Form wegen, sondern im Hinblick auf die Gedanken, die in ihr und durch sie seither zum Ausdruck kommen. Und darum auch gilt uns die Sinfonie als jene Kunstgattung, die den würdigsten Rahmen bildet, für die absolute Musik, für das Spiel der schönen Formen. In dieser Struktur hat sich die Sinfonie bis auf unsere Zeit erhalten und ist formalen oder auch nur inhaltlichen Veränderungen nicht mehr unterzogen worden.

Alle Musiker, die wir heute seit Beethoven zu den führenden Geistern zählen, haben die Sinfonie zum Ausdruck ihres Könnens benützt. Die besten Namen aus der Musikgeschichte der Neuzeit sind es, die zugleich als Hüter der sinfonischen Form uns entgegen-treten: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Tschaikowsky haben sie mit ihrem Geiste erfüllt. Jeder von ihnen nach der subjektiven Art seiner Schaffensweise, jeder mit der Eigenart, die sein musikalisches Denken beherrschte. Und auch in der allerjüngsten Gegenwart noch erweist sich die sinfonische Form tauglich, die größten Aufgaben in der Musik lösen zu helfen. Ein Beweis dafür, daß sie unvermindert, lebensfähig und frisch sich erhalten hat.

Beethovens Kunst hat die moderne Sinfonie über ihren ursprünglichen künstlerischen Zweck erhoben. Bei ihm verknüpft sich der positive musikalische Gehalt mit dem Ausdruck einer festgefühten Lebensanschauung. Wir haben eben seit Beethoven allen Grund, in der Sinfonie mehr zu sehen, als die technische Abwicklung und Durchführung von musikalischen Einfällen. Es hat sich sonach auch die Sinfonie inmitten der Stürme der neuzeitlichen musikalischen Bewegung immer noch ihre Führerrolle in den Kunstformen bewahrt. Sie ist gewissermaßen der ruhende Pol in der Entwicklung der Instrumentalmusik. Die Gruppierung ihrer Sätze entspricht unserem Empfinden, wie auch die Gliederung innerhalb ihrer einzelnen Sätze, ihre eigentliche thematische Struktur, den Gesetzen der Gegensätzlichkeit und somit des Wirkungsvollen in der Musik, vollauf Rechnung trägt.

Die kleine „Extratur“, die sich die moderne Musik mit der sinfonischen Dichtung geleistet hat, berührt das Wesen und den Kern der Sinfonie nicht. Denn die „sinfonische Dichtung“ ist an eine streng gefasste Form bekanntlich nicht gebunden und kann daher auch nicht als eine Entwicklung der alten Form betrachtet werden. Auch die charakteristische Färbung, die einzelne Komponisten ihren Sinfonien gegeben haben, konnten ihre Grundlage nicht ändern. Bruckners „romantische“ Sinfonie unterliegt den gleichen Gesetzen des Aufbaues wie jede andere, und wenn Schumanns Sinfonien ebenfalls aus der Welt der Romantik ihre Kraft geschöpft haben, so ist es nur der Tonfall der Erfindung ihres Schöpfers, der ihre klanglichen Aeußerungen beeinflusst, nicht aber ihr innerstes Wesen. So sind auch die programmatisch angelegten Sinfonien Beethovens, die Pastorale und die Eroica, ja selbst die Reunte mit ihrem Chor, nichts anderes als formal korrekte Instrumentalwerke, denen ein dichterischer Wortwurf zugrunde liegt, nicht aber etwa freie Gebilde, ohne Gleichmaß des Aufbaues.

In ästhetischer Hinsicht ist es wohl das Zusammenwirken aller Instrumente, was die Sinfonie zur hohen Kunstform mit ausgefallten half. Der Wechsel in den Klangwirkungen und deren Zusammenfassung zum Ausdruck erhabener Gedanken birgt den Reiz dieser Kunstgattung in sich. Wie jedes Instrument innerhalb des großen Rahmens des Orchesters hier zur vollen Geltung und Betätigung kommt, so ist andererseits die Wirkung

der Gesamtheit im Klangkörper ein wesentliches Element zum künstlerischen Eindruck der Sinfonie. Und die Scheidung zwischen lyrischer und dramatischer Wirkung innerhalb der Kunstform, sowie das Endziel, das ganze mögliche Register des musikalischen Ausdrucks in ihr zu erschöpfen, erhöhen ihr künstlerisches Ergebnis. Unsere eigene Aufnahmefähigkeit, die Grenzen unserer musikalischen Erkenntnis, spiegeln sich in der sinfonischen Form und darum ist sie, und bleibt sie voraussichtlich auf lange hinaus noch, die Kunstform, in der wir die Instrumentalmusik von unübersehbarer Bedeutung ausgedrückt sehen. J. E. Duffig.

Kleines feuilleton.

Robin über seine Kunst. Die einzigartige Stellung, die Auguste Robin unter den modernen Künstlern einnimmt, bringt es mit sich, daß alle Freunde des Schönen gespannt aufhören, wenn dieser Meister, der wohl unter allen Lebenden am tiefsten die Geheimnisse künstlerischen Schaffens durchgeföhrt hat, das Wort ergreift. Im neuesten Heft von „La Revue“ teilt Paul Uffel eine Fülle interessanter gedankenreicher Äußerungen mit, die der Künstler im Gespräch mit ihm getan hat. Robin sprach über seine Kunst. „Früher habe ich mich getäuscht“, sagte er. „Ich glaubte, daß dramatisch erregte Bewegungen unbedingt notwendig wären, um das Leben auszudrücken. Ich liebte die Gesten, die die Muskulatur zersuchen. Das war ein Irrtum. Die Wirklichkeit ist noch ergreifender, wenn sie friedevoll ist. Heute versuche ich, den Eindruck des Lebens zu geben, nicht mehr so durch die Bewegung als durch die ruhige Gestaltung. Ich meine, daß das kaum bemerkbare Erbeben der Muskeln in einer verhältnismäßig unbewegten Stellung das Geheimnis lebenden Fleisches besser verrät, als die pathetischsten Gestikulationen. . . . Die Griechen hätten mir übrigens gleich zu Anfang den wahren Weg zeigen können. Diese großen Meister der Kunst haben niemals die gewaltsamen Stellungen gesucht. Es scheint sogar, daß sie sich wenig darum bemüht haben, die Bewegungen ihrer Gestalten in mannigfachen Formen darzustellen. Ihre Götter und Göttinnen erscheinen fast immer in denselben Posen. All ihre Kunst bestand darin, mehr oder weniger Anmut, mehr oder weniger Sinnlichkeit, mehr oder weniger Kraft und Größe in die Harmonie der verschiedenen Körperteile und in das Vibrieren schöner Formen zu legen. . . .“ Vor seinem Balzac stehend, sagte der Meister: „Das ist mein liebstes Kind, weil es dasjenige ist, dem das Publikum den schlechtesten Empfang bereitet hat. Jede Waterschaft hat Schwächen. Wie launenhaft und ungerecht der Erfolg ist, das hat sich ausgedrückt in der Vorliebe für meinen „Auh“ und in der Ablehnung meines Balzac, der sicherlich sehr viel besser ist. Gewiß ist die Komposition des „Kusses“ hübsch, aber bei dieser Gruppe habe ich nichts gefunden. Ein Thema, nach den Schulregeln behandelt, ein in sich geschlossenes, künstlich von der Umwelt isoliertes Sujet, kurz eine große Niedlichkeit, nach der landläufigen Formel geschaffen und die Aufmerksamkeit auf die beiden dargestellten Personen beschränkend, anstatt weite Fernen dem Träumen zu eröffnen. Mein Balzac dagegen läßt durch seine Stellung und durch seinen Blick rund um ihn herum das Milieu auftauchen, in dem er wandelt, in dem er lebt, in dem er denkt. Er sondert sich nicht ab von dem, was ihn umgibt. Er ist wie die wahrhaftigen lebenden Wesen. Ebenso mein „Schreitender Mann“. Nicht durch sich selbst erregt er das Interesse, sondern vielmehr durch den Gedanken an die Wegstrecke, die er zurückgelegt hat, und an die, die er noch durchwandern muß. Diese Kunst, die absichtlich wie durch Suggestion über die einzelne dargestellte Figur hinausführt und sie notwendig in ein Ganzes einordnet, das die Phantasie nach und nach sich aufbaut, ist, glaube ich, eine fruchtbare Erfindung. Mit meinem Balzac habe ich meinen leibbaren Luftballon gefunden. Das ist meine große Entdeckung.“ Auf die moderne Kunst und den modernen Geschmack ist Robin nicht gut zu sprechen. Alle Schuld gibt er dem offiziellen Unterricht. „Im 19. Jahrhundert hat sich in Frankreich eine Tatsache ereignet, die nicht ihresgleichen hat in irgend einer anderen Kunstperiode. Eine bestimmte Anzahl von Leuten ist übereingekommen, den Glauben zu erwecken, als ob sie die Ueberlieferung der großen Kunst pflegten, das Geheimnis der antiken Schönheit bewahrt hätten und nur sie allein wirkliche Künstler wären, die nicht zulassen dürften, daß andere etwas Neues formten. Der Staat hat ihnen all sein Vertrauen geschenkt, all seine Gunst und das Recht gegeben, alle jungen Talente mit ihrem Gedankenbafel zu tyrannisieren. Und sie haben ihr trauriges Geschäft erfüllt, indem sie ihren Schülern die absurdesten Prinzipien einprägten: daß die Natur häßlich wäre und lägerisch, daß man ihr nicht zu sehr folgen dürfe, ohne die Kunst zu erniedrigen, daß man sie verbessern müßte, ihr zeigen, wie es richtiger zu machen sei, und die wahre Schönheit zu finden, daß diese wahre Schönheit in dem Suchen nach einigen vornehmen, majestätischen und heroischen Gesten bestände, für die die Natur kein Beispiel liefert. So haben sie alle Gebärden des täglichen Lebens mit dem Vannfluche belegt, und unter ihren Händen ist die französische Kunst, die ehemals lebend und blühend war, heute nicht viel mehr als ein Speijer voll feierlicher und lächerlicher Puppen.“

Kunst.

Schweden nimmt in der Geschichte der Malerei einen eigenen Platz ein. Seine Künstler haben in Paris studiert und haben sich da die Routine, die Technik zu eigen gemacht. Aber über kurz oder lang regt sich doch das Eigengefühl, das Stammeseigentümliche in ihnen, und unter der Hülle des Gelernten schimmert die besondere eigene Note hindurch.

Solch einer ist Bruno Liljefors, der im Künstlerhaus eine ganze Kollektion Bilder ausstellt. Einer, der einsam lebt, dem die Natur alles ist, dem man die Ehrlichkeit des Willens und Könnens anmerkt. Der nicht nur Künstler ist, dem seine Kunst Menschentum bedeutet.

Er zieht hinaus in die Einsamkeit der Natur und belauscht die fremden Stimmen. Er beobachtet die Tiere, und man merkt diesen Szenen an, daß sie nicht als Momentstudien schnell heruntergemalt sind. Das Beobachtete ist verarbeitet und doch ist der ganze Reiz, die Schönheit des Augenblicks erhalten. Das ist nur möglich, wenn der Maler mit ganzen Sinnen in der Natur lebt und schließlich nur aus der Erinnerung diese Skizzen gibt. Darum sind sie so voll inneren Lebens, voll schlichter, großer Wahrheit!

Wie fein gibt Liljefors die Umgebung! Mit schlichtesten Mitteln und doch merkt man überall die subtile Beobachtung. Man merkt die reife, feine technische Schulung, die aber nicht prunkt, sondern Mittel bleibt. Wie geschickt sind die Farben der Gräser, des Wassers mit den Tieren, die daran zur Erscheinung kommen, und mit dem Himmel zusammengestimmt! Solche Bilder sind langer Betrachtung wert und redfertigen ihre Bestimmung. Man wird die Feinheiten dann erst gewahrt werden.

Grünes Schilf in dichten Massen, als mattgrüner Hintergrund. Davor mattblaues, graues Wasser. Aus dem Schilf kommen als leichte, buntere Farbentöne die Enten heraus.

Gelbliche Wiesen in warmen Tönen. Ein grauer Himmel. Das ganze leicht verschleiert. Mitten darin in stumpfen, gelbbraunen Farben die Schneepfen.

Ober der Schneehase. Ein großes Bild. Die Landschaft flodig und wolkig, nur leicht angedeutet. Sie geht unmerklich in den Himmel über. In den Boden, der von Schnee leicht bedeckt ist, geduckt der Hase.

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß diese Tiere, ihr Leben, ihre Stellungen mit feinstem Charakterstil gegeben sind. Aber es ist noch mehr darin als diese Treue. Eine Feinheit, die an die Japaner erinnert, so daß das Wirkliche über die bloße Nachbildung hinauskommt und künstlerische Schöpfung wird.

Um dieser Harmonie willen, die zugleich Kraft und Zurückhaltung zeigt, und die von der Natur den feinsten Reiz entlehnt, um ihn Kunst werden zu lassen, wird man diese Bilder gut im Gedächtnis behalten.

o. s.

Aus dem Gebiete der Chemie.

Die neue Radiumentdeckung. Schon seit einiger Zeit sind die Forscher, die sich mit dem Studium des Radium und der verwandten strahlenden Körper beschäftigten, einem neuen Stoff auf der Spur, von dem man eine weitere Aufklärung der wunderbaren Rätsel erhofft, die dies große Gebiet der modernsten Naturwissenschaft umgeben. Es sind jetzt gerade fünf Monate vergangen, seit Professor Rutherford auf Grund von Experimenten ankündigte, daß in den Präparaten des als Aktinium bezeichneten Elements noch ein bisher unbekannter Stoff vorhanden sei, der sich langsam in Radium verwandle. Diese Entdeckung war also eine Parallele zu dem von Ramsay gelieferten Nachweis, der so großes Aufsehen in der ganzen Welt erregte, daß sich die Emanation von Radium allmählich in Helium umwandelte. Hier sollte es sich aber außerdem noch um einen ganz neuen Stoff handeln. Es gelang denn auch durch ein chemisches Verfahren, diesen letzteren vom Aktinium abzuscheiden, und es stellte sich heraus, daß dann die Aktinium-Lösung im Verlauf von 240 Tagen kein Radium mehr entwickelte. In brieflichen Mitteilungen an die Wochenschrift „Nature“ sind dann diese wichtigen Funde weiter ergänzt und in ihrer Bedeutung beleuchtet worden. Zunächst hat Dr. Boldwood eine Reihe von Versuchen beschrieben, die im wesentlichen die früheren von Rutherford bestätigt haben. Außerdem aber hat er den neuen Körper noch besser vom Aktinium getrennt und auf seine radioaktiven und chemischen Eigenschaften untersucht. Dr. Boldwood hat dann für diesen Stoff den Namen Ionium vorgeschlagen und die Ansicht ausgesprochen, daß er wahrscheinlich als der Vater des Radium zu betrachten sei. Die Wichtigkeit dieser Forschungen wird in der weiteren Erörterung rückhaltlos anerkannt, aber der Name Ionium gibt Anlaß zur Kritik, da jeder radioaktive Körper einen Namen erhalten sollte, der seine Stellung in dem System dieser Stoffe anzeigt. Professor Rutherford dagegen hatte in der neuesten Veröffentlichung darauf hingewiesen, daß die fortgesetzte Entdeckung neuer strahlender Körper die Aufrechterhaltung dieses Systems überhaupt zu einer höchst schwierigen Aufgabe mache. Außer dem Uranium und dem Thorium gibt es heute bereits 24 verschiedene radioaktive Stoffe in den bekannten strahlenden Mineralien. Rutherford glaubt allerdings, daß nun nicht mehr diese kommen können, aber wer bürgt dafür? Jedenfalls hält es der letztgenannte Physiker für dringend wünschenswert, daß die Namen der strahlenden Elemente jetzt einmal planmäßig revidiert werden, damit ihr Zusammenhang daraus ersichtlich werde. Rawentlich sollten alle strahlenden Körper einem

Besonderen Namen erhalten, die wie das Radium eine genügend lange Lebensdauer haben, um in einer hinreichenden Menge ausgehoben und durch gewöhnliche chemische und physikalische Mittel auf ihre Eigenschaften untersucht werden zu können. Den Namen Radium hält Rutherford für ebenso ungeeignet wie den Namen Actinium und sähe lieber Bezeichnungen wie Paradium, Viscadium und dergleichen. Daß man nicht mehr lange mit solchen Bezeichnungen wie Radium Alpha, Be.a, Gamma usw. wird wirt-

Geographisches.

Der Plan der zweiten Südpolar-Expedition von Charcot. Der Südpolarforscher Jean Charcot hat in der November-Sitzung der Berliner Gesellschaft für Erdkunde neben der Schilderung seiner von 1903—1905 unternommenen Expedition nach dem Grahamland den Plan seiner neuen Expedition entwickelt, die nach demselben Gebiet gerichtet sein und im nächsten Jahr angetreten werden soll. Das Grahamland ist ein Teil der sogenannten West-Antarktis, die ziemlich genau südlich von der Südspitze des südamerikanischen Festlandes liegt und bereits der Schauplatz verschiedener wichtiger Expeditionen gewesen ist, darunter der Reisen der „Belgica“ von de Gerlache und der „Antarctic“ von Nordenskjöld. Als Zeitpunkt für die Ausreise der zweiten Expedition Charcot ist der 15. Juli nächsten Jahres festgesetzt worden. Das für sie bestimmte Schiff wird gegenwärtig auf einer Werft von St. Malo erbaut und wird den hübschen Namen „Pourquoi—pas?“ („Warum nicht?“) führen. Das Fahrzeug wird eine Länge von 41 Metern, eine Breite von 10 Metern, eine Wasserverdrängung von 800 Tonnen und eine Maschine von 550 Pferdekraften besitzen und 30 Leute an Bord nehmen. Unter dieser Besatzung sind neun Gelehrte und Offiziere und 21 Mannschaften. Die voraussichtliche Dauer der Expedition ist auf 2 Jahre bemessen. Der Zweck ist die Erforschung eines möglichst ausgedehnten Teils des antarktischen Festlandes, gleichzeitig mit dem Versuch, dem Südpol möglichst nahe zu kommen. Auf Grund dieser Absicht hat Dr. Charcot mehrere Arten von Automobilskitonen konstruieren lassen, die während dieses Winters in den Alpen erprobt werden sollen. Der Schlitten, der sich am meisten bewährt, soll dann für die Expedition ausgeführt werden. Da der von der Expedition gewählte Teil der Antarktis die größten Schwierigkeiten bietet, muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß das aufgestellte Programm nicht vollständig ausgeführt werden kann. Diese verschiedenen wissenschaftlichen Aufgaben, die sich im Südpolargebiet darbieten, sind aber zahlreich und mannigfaltig genug, um der Expedition die Sicherheit zu gewähren, in jedem Fall eine reiche Ernte an Beobachtungen mitzubringen. Die voraussichtlichen Kosten dieser neuen Reise werden auf 600 000 Mk. angegeben, eine Ziffer, die außerordentlich gering erscheint. Dr. Charcot hat sich außerdem mit den Leitern der ähnlichen Expeditionen, die gegenwärtig von anderen Ländern ausgerüstet werden, ins Einvernehmen gesetzt, damit in diesem friedlichen Wettbewerbe eine gewisse Uebereinstimmung der Ziele und wissenschaftlichen Methoden herbeigeführt werde. Eine ähnliche Vereinbarung hat schon bei der letzten antarktischen Campagne stattgefunden und wesentlich zum Erfolg dieser Reisen für die Förderung der Wissenschaft beigetragen.

Humoristisches.

Nach dem Haager Kongreß.

An sechzehn Wochen saßen sie.
Das tat das liebe Federvieh?
Es saß vergnügt und nagelstet
In seinem gut gewärmten Nest.
Es legte manches runde Ei
Mit vielem Gaderu und Beschrei,
Doch immer ward es offenbar,
Daß jedes ohne Dotter war.
Ist das noch eine Hühnerzucht
So ohne Resultat und Frucht?
Bedenket, was die Herde fraß,
Indessen sie so lange saß!
Die Kosten waren fürchterlich.
Und gab das teure Vieh von sich
Nur Vogelmist und Hühnerdred —
Ich finde, das hat keinen Zweck.

Peter Schlemihl.

— Treibjagd. „Bei der nächsten Jagd werde ich nur Arbeiter aus meiner Fabrik verwenden, die werden doch wenigstens nachher auf Kosten der Krankenkasse behandelt.“

— Veteranenfürsorge. „Ich hitt' recht schön um eine kleine Unterstützung.“ — „Was, schon wieder? Wir haben Ihnen doch erst voriges Jahr Ihr Holzbein frisch streichen lassen.“
(„Simplicissimus.“)

Notizen.

— Eine Delacroix-Ausstellung wurde im Salon Paul Cassier eröffnet. Es sind an 50 Bilder und Studien von diesem Meister, der die europäische Malerei des 19. Jahrhunderts so stark beeinflusst hat, zu sehen.

— Ausstellung jüdischer Künstler und jüdischer Altertümer. In der ersten Novemberhälfte wird in der „Galerie für alte und neue Kunst“, Wilhelmstr. 45, eine Ausstellung von Bildern und Skulpturen jüdischer Künstler stattfinden, der sich auch Werke der synagogalen Kunst und Erzeugnisse neueren jüdischen Kunstgewerbes anreihen werden. Die Berliner Ausstellung wurde von dem Verein zur Förderung jüdischer Kunst organisiert. Sie umfaßt hauptsächlich Werke ausländischer jüdischer Künstler, die man in Berlin selten zu sehen Gelegenheit hat.

— Frau Rosa Bertens wird bei der Eröffnung des Gastspiels des Hebbel-Theaters im Zentral-Theater am 16. November in der Hauptrolle von Shaw's „Frau Warrens Gewerbe“ auftreten.

— Das Ungeheuer, Jon Lehmanns Satire, wird nach Polizeigesamrat lastriert, im übrigen aber in Freiheit dreißigt am 12. November im Neuen Theater vorgeführt werden.

— Eine Gedenkfeier für Georg Engels findet Sonnabend, den 9. d. Mts., nachmittags 1/4 Uhr im Lustspielhaus statt.

— Heijermans neues Drama „Erlösung“, ein Lebens- und Trauerspiel in zwei Akten, wurde bei der Uraufführung in Amsterdam am letzten Sonnabend von argem Mißgeschick betroffen. Eine Darstellerin brach Arm und Rippen und konnte nicht weiterspielen. Auch sonst gab es allerlei Zwischenfälle, so daß der Abend verloren schien. Die unter günstigeren Verhältnissen erfolgte Wiederholung am Sonntag erzielte jedoch einen außerordentlich starken Erfolg.

— Ein Kinderstiefel-Wettbewerb wird auf der im nächsten Jahre in Berlin stattfindenden Fachausstellung der Schuh- und Lederindustrie veranstaltet. Da viele Mißbildungen und Erkrankungen des Fußes, wie Plattfuß, Klumpfuß, Fehlenverkrümmung, Spitzfuß, auf verkehrtes Kinderschuhzeug zurückzuführen ist, kommt diesem Wettbewerb eine sozialhygienische Bedeutung zu.

— Die Akademie Goncourt. Die Mitglieder der Akademie Goncourt haben am Donnerstag den durch den Tod Guyman's freigeordneten Platz neu besetzt. Gewählt wurde Jules Renard, dessen Lebensgeschichte eines Knaben „Poile de Carotte“ in der von Hoffmannsthal überfetzten Bühnenbearbeitung auch dem deutschen Publikum bekannt geworden ist. Anlässlich dieser Wahl hat der „Temps“ einige interessante Details über die Entstehung und die Funktion der Akademie Goncourt mitgeteilt. Dieses Institut trägt den Stempel der Fronde gegen die offizielle französische Akademie an der Stirne. In seinem literarischen Testament, der ihr Stiftungsbrief ist, hat Edmond de Goncourt verfügt, daß die Mitgliedschaft erlischt, sobald ein Mitglied sich in die Académie Française wählen läßt. An der Spitze der von ihm entworfenen Mitgliederliste stand Alphonse Daudet, der in seinem Roman „Die Unsterblichen“ die Gesellschaft der Bierzig verhöhnt hatte. Als sich die Akademie konstituiert hatte, war Daudet allerdings nicht mehr am Leben. Eine andere Bestimmung lautet: Um der Gesellschaft anzugehören, ist es notwendig, daß man Schriftsteller ist, aber weiter auch nichts. Weder Grandseigneurs noch Politiker finden Aufnahme.“ Die Zahl der Mitglieder ist auf 10 festgesetzt. Sie erhalten eine Jahresrente von 3000 Francs — der Stifter hatte 6000 Francs bestimmt, aber seine Erben wehrten sich in einem kostspieligen Prozeß gegen die Ausfolgung des Kapitals — und verleihen alljährlich einen Preis von 5000 Francs für ein literarisches Werk. Die Wahl neuer Mitglieder geht ganz formlos vor sich. Eine offizielle Bewerbung gibt es nicht. Auch diesmal versammelten sich die Akademiker in dem Boulevardcafé, wo sie beim Diner ihre gewöhnlichen „Sitzungen“ abhalten.

— „Seelenzöpfe“. Am Allerheiligentage und in der unmittelbar darauf folgenden Zeit, in manchen Gegenden auch um die Weihachts- und Neujahrszeit, werden, wie wir in der „Köln. Ztg.“ lesen, in vielen Teilen Deutschlands eigentümlich geformte Gebilde angefertigt, die aus zopfartigen ineinander verwicklungenen Leigsträngen bestehen und in Bayern und Oesterreich den wunderlich anmutenden Namen „Seelenzöpfe“ führen. Die wenigsten der Leute, die dieses Gebilde genießen, ahnen wohl, daß sie dabei einem in die graue Vorzeit zurückreichenden, auf uralt-heidnischen Vorstellungen beruhenden Brauche folgen. Diese Zopf- und Flechtgebilde sind, wie namentlich der treffliche Kenner der Volksaltertümer Dr. Höfler in Tölz nachgewiesen hat, nichts anderes als die letzte schwache Spur uralter Totenopfer, die in der ganzen indogermanischen Welt wie auch in anderen Kulturkreisen verbreitet waren und zum Teil noch heute sind. Um die Totengeister zu versöhnen, wurden den Abgeschiedenen ursprünglich Teile ihrer Habe, Waffen, insbesondere aber ihre Frauen zum Opfer gebracht; später trat an die Stelle der Frau selbst ein Teil ihres Körpers, und natürlich der am leichtesten abtrennbare, das Haar. Gebräuche, die nur als Nachklänge jener alten Totenopfer zu verstehen sind, sind sowohl im deutschen Mittelalter wie bei den Persern, den Ägyptern und den slavischen Völkern, ja selbst in China nachweisbar. Das Christentum hat diese uralte Sitte und Vorstellung, wie so viele andere, übernommen und nach Möglichkeit mit dem neuen Glauben in Einklang gebracht; daher treten heute diese Zopfgebilde lediglich in der Zeit der alten Totenfeste — am Allerheiligentage und in der Weihachtszeit — auf.